

エリザベス朝時代における演劇理論

1. イタリア・ルネッサンス期における詩論の素描

加 藤 芳 慶

は し が き

「エリザベス朝の人たちは詩でもって天を驚かすほどであったが、批評思想は演劇をかえりみず、形式的な古典の法則をくり返すにすぎなかった」とJ・H・ロースンは『劇作の理論と実際』のなかの「第一部、演劇思想の歴史」の序¹⁾のなかで述べている。たしかに、エリザベス朝時代にあらわれた演劇理論は、わずかにフィリップ・シドニィの『詩の弁護』*An Apologie for Poetry* (1595) とベン・ジョンソンの『森林』*Timber : or Discoveries, etc.* (1641) に代表されるぐらいのものである。しかも前者は、ゴッソンの、ピューリタンの見地から演劇と詩を攻撃した『悪用の徒』*The School of Abuse* (1576) に対する回答として書かれたものであり、したがって、悲劇と喜劇とに触れてはいるものの、詩や演劇の道徳的弁護論といった感じをまぬかれない。後者は、ジョンソン一流の巾広い読書や経験から得た感想やメモのたぐいを寄せ集めたもので演劇論というにはきわめて断片的である。エリザベス朝時代における、演劇理論のこの貧しさは、それまでに蓄積され、継承され、また諸外国から紹介・移入された演劇理論の遺産の貧しさによるのだろう。そして、その貧しさは全ヨーロッパ的なものであった。ロースンも、前述の同じ序のなかで「正式な意味で理論（演劇理論）といえるものは、中世には行詰りの状態であった」と述べている。この行詰りの状態からの最初のおずおずとした脱出は、イタリ

ア・ルネッサンス期の学者の詩論によってなされた。中世からルネッサンス初期にかけて、劇について書かれたわずかなものは、ホラティウスの『詩の技法』*Ars Poetica*. によっていた。アリストテレスの影響が始まるのは、1498年、ジョルジュ・ヴァラによる、アリストテレスの『詩学』のラテン訳が出されてからのことである²⁾。以下にとりあげるイタリア・ルネッサンス期の詩論のうちでは、ミントルノー、スカリジェル、とくにカステルヴェトロの詩論のなかに、アリストテレスの影響がよくもわるくも前面に出ている。一方、英国においては、アリストテレスの『詩学』に最初に言及したのは、ロジャー・アシャムの *Scholemaster* (1570) であるが、エリザベス朝時代の演劇理論を代表する前述のシドニィやジョンソンの論文には、アリストテレスの影響は、少なくとも、直接的にはみられない。むしろ、真実らしさや三一致の法則を要求するシドニィの『詩の弁護』のなかには、イタリア・ルネッサンスの詩論の影響の方が強く出ている。ちなみに、英国においては、『詩学』のゴウルストンによるラテン訳が出されたのが1623年、ツウァイニングによる英訳と弘汎な註釈とが出されたのが1789年である³⁾。そんなわけで、まず、イタリア・ルネッサンス期の詩論を一瞥しよう。そのあとでエリザベス朝時代における演劇理論の考察に移ろうと思う。

1. ダニエロの詩論⁴⁾

ダニエロの詩論は、アリストテレスの模倣説に拠りながらも、その根底にあるのは「残虐な行為、不可能なこと、不自然なこと」⁵⁾を排する、中庸を旨とする道德観である。このため「正しい道德的な人人を、運命の逆境によって不正な悪人と変ずるような筋」⁶⁾は悲劇から追放される。アリストテレスは、「トラゴディアの筋は……哀憐と恐怖との感情を起させる行動の模倣でなければならぬ」という有名なことばのあとで、「善き人が幸福から不幸に陥って行く所」は「あまりに残忍であり」「不快を起させ

るに過ぎないから見せてはならないという。この点で、ダニエロはアリストテレスの説に拠っているわけだが、実は、ダニエロはアリストテレスの説に拠りながらも、アリストテレスの説とは別のものを提出している。アリストテレスが「善き人が幸福から不幸に陥って行く所を見せてはならぬ」というのは、それが「人情」からいっても、「哀憐と恐怖との感情」を誘発させないからである。ロースンも指摘しているように、ここに語られているのは、むしろ劇と観客との間の心理的な問題である⁸⁹。これに対し、ダニエロは「正しい道徳的な人人を運命の逆境によって不正の悪人と変ずるような筋」には、アリストテレスと同様、否定的ではあるが、さらに一步すすんで(この点がアリストテレスと決定的に違うところであるが)、「不正の悪人を運命によって善良な正義の人に変ずるように示さなければならぬ」⁹⁰という。ダニエロにとって問題なのは、あくまでも「善良」であり「正義」であるところの、正しいとされる道徳なのだ。

2. ミントルノーの詩論¹⁰⁾

「劇詩は三つの手段(心地よく愉快的言葉と踊りと歌)を、それぞれに、あるいはあわせて用いる。また見物人の愉快と利益のために、しかるべき舞台装置も欠くことができない」¹¹⁾というミントルノーの言葉は、今日のミュージカルを予想させる言葉として面白いが、劇詩を装置と歌と踊りによって愉快に演出することを説くこのサーヴィス精神は、説明することのサーヴィス精神につながると言える。背景がなくとも、劇の筋に導かれるがままに人は筋の背景を想像することができる。また詩のなかに歌を発見し、俳優の所作のなかにマイムを感じることができる。ミントルノーのこの言葉は、当時のイタリアの演劇が、実人生の出来事に取材しながら、それらを説明的に展開するというリアリズムの要素を強めていったことを裏書きするものである。ミントルノーの少し前に、イタリア・ルネッサンスの演劇は三人のすぐれたリアリスト、マキャヴェッリ、アリオスト、アレ

ティーノを輩出している。説明的という意味でのリアリズムは、しかし、ミントルノーの詩論にもあてはまる。「主題の性質に関するかぎり、筋は運命の変化が起るまで延ばされなければならぬ。幸福から不幸へ、悲哀から快活への変化である」¹²⁾。このミントルノーの言葉は、アリストテレスが筋の長さの大凡の標準として述べている次の言葉を思い起させる。「主人公をして、蓋然、もしくは、必然な経路を、順序を追うて通らしめ、そして、不幸から幸福に、或は、幸福から不幸へ、移らしめて行くだけの長さならば、物語の大きさの制限として十分であろう。」¹³⁾ が筋の実際の長さのことになると、アリストテレスは「太陽の一めぐり、乃至は、それから程遠からぬ時間内の出来事を求める」¹⁴⁾ としかいっていないのに対して、ミントルノーは「劇詩の筋は、一日のうちに起るもの、あるいは二日を越えぬ間に起るもの」と述べ、さらに、そこから上演時間を「三時間を下らず、四時間を過ぎぬ位が適当である」¹⁵⁾ とつけ足す。また、ミントルノーは、悲劇の特質をすこぶる教訓的なものに狭く限定した上で、次のようにいう。「そこに（悲劇詩人は、身分、地位、財産に恵まれながら、人間的なあやまちによって惨めな境遇に陥った人人の行状を示しながら、人生のイメージを創造する）われわれが学ぶのは、世俗的な栄華にあまり信頼をおくなどということ、この世には転落と滅亡にむかわないような確固不動たるものはなに一つなく、いかなる幸福も不幸に一転するかも知れず、いかなる高位も、いつ卑賤なる不名誉に墮するかも知れないということである。そして他人が運命の変転に耐えているのを見てわれわれが学ぶのは、不測の災に対して用心すること、そして、もし不幸が訪れたら、辛抱強くそれに耐えるということである。」¹⁶⁾ これは、ほとんど処世訓とでもいい。この処世訓的な調子は、ひとつには、ミントルノーが牧師であったことにもよるのだが、大事なのは、ミントルノーをして、悲劇の効用を処世訓的なものにかたむかせるような当時の社会の動きがあったということである。今日の新聞の「身上相談」欄が現代の世相の一つの窓口であるように、ミントル

ノーの処世訓的な悲劇効用説の背後には、そうしたものを必要とするような世俗の人生の実態がのぞかれる。悲劇の効用を、実物大の人生から眺め、実物大の人生に適用可能な教訓だけをあつめて、それらを懇切丁寧に展開していくという点で、ミントルノーのこの説はリアリズムなのである。

ミントルノーは、劇詩をその主題によって三つに分類した。その一は、高貴な人人の厳粛な出来事を扱う悲劇、その二は、中流階級の農民や兵士や小商人などを扱う喜劇、その三は、下流階級の笑うべき人人を扱う滑稽諷刺劇である。また喜劇の定義を問われて、次のように答えている。喜劇とは「公私にわたる、愉快で楽しい出来事の模倣」であり「それは単なる叙述ではなく、下流か中流階級の人物が登場して、行動したり会話したりすることである」¹⁷⁾と。劇詩のうちに、悲劇とならべて喜劇と滑稽諷刺劇を含めていること、および喜劇の定義を試みていることは、下流か中流階級の人物が登場し、彼らのおもしろおかしい行動や会話を模倣する劇形式を、それ相応に認めているということで注目には値するが、それというのもミントルノー自身牧師として下流および中流階級の人人と接し、彼らの実生活を多少なりとも知っていたためであろう。また、そこからして、ミントルノーの詩論にうかがえる処世訓的な調子、処世訓的なものを展開するにあたっての、かんでふくめるような説明的な叙述の仕方も生まれてくるのであろう。

ミントルノーの詩論を、ダニエロの詩論とくらべるとき、後者は「善良」と「正義」の道德にふみとどまって、そこから一步も出ようとししないのに対し、前者は、劇詩をそこから処世訓がひき出せるかぎりにおいて、その効用を認めようとする点、ダニエロと同様、道德的ないしは教訓的なものが優先していることに変わりはないが、ただミントルノーは、どこかに下流か中流階級の人人を念頭において、道德の世俗的人生への適用としての処世訓を劇のなかにみようとした。ミントルノーの説明的叙述は、だから規範的説明であって、決して分析的説明ではないが、説明がいずれなんらか

の分析と、それに基づく解釈を求めるとすれば、ミントルノーの説明的叙述は、分析的説明へのかすかな志向を内に秘めているとっていいだろう。事実、ミントルノーは、アリストテレスのカタルシスに対して一つの解釈をくだす。「これらの恐怖と哀憐は、われわれを愉快に同様なパッションから解放する。なんとなれば、恐怖と哀憐を除いて、われわれの心の抑えがたき狂妄を制するものは他にないからだ。……丁度、医者が靈薬をもって、肉体を侵す病毒を消すように、悲劇詩人は魅惑的な詩句によって情緒を高め、この高められた情緒を通じて心の抑えがたき狂妄を浄化する」¹⁸⁾。これは、毒をもって毒を制する式のカタルシスである。すなわち、恐怖と哀憐という毒をもって、われわれの心を侵す狂妄という毒を制するのだ。ところで、松浦嘉一氏が『詩学』の「解説と註釈」のなかで述べているように、元来、医学上の用語であったカタルシスを倫理的もしくは心理的な意味に移して用いた先例はプラトンにあるのだから、ミントルノーのこのカタルシス説は決して彼の独創的な解釈ではない。ミントルノーは、アリストテレスの著作に精通していると同様に、プラトンの著作にも精通していて、アリストテレスのカタルシスをプラトンの、病理学上からくる心理的もしくは倫理的隠喩としての用語法をそのまま借り受けて語っているにすぎないのである¹⁹⁾。が、いま、わたくしが問題にしているのはそういうことではない。恐怖と哀憐を通しての、かような情緒のカタルシスというのは、『詩学』のなかでもっとも有名な原理であり、また、もっとも暗示に富む原理であるが、アリストテレスは、カタルシスという肝心な言葉の意味やカタルシスがどのようにして生ずるかについて、なんら明確な説明をしていない。この明確な説明を欠いた「カタルシス」に直面したとき、ミントルノーはいや応なく解釈にせまられたということをもておきたいのである。がミントルノーは解釈するにとどまっていた、その解釈の基づく分析にまで立入ろうとはしなかった。だから、恐怖と哀憐がどのようにして心の抑えがたき狂妄を制するのか、また狂妄を制することが、な

ぜ、恐怖と哀憐と同様な情緒からの解放につながるのか、なんら説明をしていないし、説明する必要さえも認めていないようだ。カタルシスについての、経験論からする分析的説明は、デビッド・ヒュームの『悲劇論』1757年まで待たなければならないのである。

3. スカリジェルの詩論²⁰⁾

スカリジェルの詩論の出張は、次の二つの引用文のうちに、もっともよくでている。引用のその一は、アリストテレスの悲劇の定義を述べたあとで、次のようにいう。「この定義（アリストテレスの定義）への批判のかわりとして、わたし自身の説でもって、次のように補いたい。悲劇とは、英雄や偉人の悲運の模倣である。それは、行動の形式を用い、悲惨なる結末を示し、そして感銘深い韻律的な言葉をもって書かれる。アリストテレスは、なお調和と歌とを加えているが、これらは、学者たちもいうように、悲劇の核心ではない。悲劇の唯一の核心は所作である。」その二は、劇詩の真実性について述べたもの。「作者が歴史から筋書をとるときは、記録からあまり遠くはなれないように注意しなければならない。……事件は、できるだけ真実に近づけるよう連続と配列を考慮しなければならない」²¹⁾。ところで、スカリジェルは「悲劇の唯一の核心は所作である」といいながら²²⁾、その「所作」についてなにも説明していない。また、スカリジェルが「真実」をどのような意味において使っているかもはっきりしない。「歴史から筋書をとるときは、記録からあまり遠くはなれないように注意しなければならない」とあるから、史劇の場合は、「真実」とは「記録」ということになるのだろうが、その記録とは、書かれた記録のことをいうのか、あるいは、記録のうちにその一面が反映するような歴史的な出来事の実態をいうのか、いずれにしる明確な説明がなにもない。だから、真実に立脚し、所作を唯一の核心として展開するような劇詩のなんであるかは、結局は、スカリジェルの主観的な観念ないしはイメージのなかでしか

実を結ばない²³⁾。

スカリジェルの詩論は、ミントルノーの詩論とくらべるとき、その叙述の仕方において、少しも説明的ではないから、より一層の解釈と分析へとむかおうとするかすかな兆候さえも、そこには見出せない。ただ、スカリジェルの詩論が、演劇論の歴史に、なにか新しいものをつけ加えたとするならば、それは真実性への立脚をはっきり述べたということである。真実性への立脚、それは、エミール・ゾラが『テレーズ・ラカン』(同名の小説をゾラ自らが脚色したもの)の序文(1873年)のなかで高らかに述べた「真理に基づく作品を書くべき時が来たのだ」という言葉の、遠い先鞭である。ただ、ゾラは、遺伝と環境の事実のなかに真実をみようとしたのに対し、スカリジェルは歴史劇においては記録が真実だといっている以上には、真実についてなにも説明していない。

4. カステルヴェトロの詩論²⁴⁾

カステルヴェトロは、1570年、アリストテレスの『詩学』の訳註を出した。そして、そのなかで、アリストテレスの説を臆断し、その後数百年の間論議の的となる三一致の法則を明確にうち出したのだ。すなわち、カステルヴェトロは次のように述べるのである。「所作の場面は、単に一つの町、あるいは、一つの家というよりは、一人の観客に見える一つの場所に限られなければならない。……所作の時間は12時間の限りをこえてはならない。……アリストテレスの意見によれば、悲劇および喜劇の筋は一つの出来事があるきりでなければならない。あるいは、二つの出来事が含まれていても、それらは相互に依存しあって、結果的には一つにならなければならない」²⁵⁾。ところで、場所、時間、筋の三つの統一のうち、アリストテレスの強調しているのは、筋の統一²⁶⁾であって、時間については希望的条件²⁷⁾を、場所については暗示的²⁸⁾にしかいっていない。カステルヴェトロは、アリストテレスの説を、アリストテレスのはっきり言っていない個

所をも含めて、自由に解釈し、定式化した。がその定式化は、カステルヴェトロの解釈によるアリストテレスの説の歪曲をまぬかれなかった。しかし、彼が演劇の歴史にもたらしたのは、アリストテレスの理論の歪曲と、そこから生じる混乱だけといのは一面的にすぎる。カステルヴェトロにあって際立っているのは、そうした歪曲と裏腹にある自由な解釈と明確さへの志向である。われわれは、ミントルノーのところで、彼が、明確な説明を欠いたアリストテレスのカタルシス説に直面したとき、いや応なく解釈に迫られたことをみたが、カステルヴェトロも、明確さを志向するが故に、自由な解釈におもむかざるを得なかったのだ。

スカリジェルにあっては、彼の理論を支えているものは、彼個人の主観的な観念もしくはイメージであるが、ミントルノーおよびカステルヴェトロにあっては、彼らの理論を与えているものは、彼らの解釈の独自性である。このことは、「善良」と「正義」の道徳に全てが収斂され、そこから一步も出ようとしめないダニエロの詩論と比べると、一層はっきりしてくる。ただ、ミントルノーからカステルヴェトロをへだっている決定的な相違は、前者の解釈の底に流れているものは、依然として道徳的ないしは教訓的なものであるが、後者の解釈の底に流れているものは、彼の言葉「詩というものが、本来悦楽のために作られたものであって、実益のために作られたのではないとすれば、なぜ、一種の詩である悲劇が、主として、実益を求めるのか？」にみられるように、実益的ないしは功利的なものの考え方である。そこには、なお、詩や演劇が、道徳的見地からみて、個人や社会の利益と幸福に役立つとする考え方がみえすいているが、同時に、道徳的見地が後景に退き、利益と幸福が前面に出てくるような、考え方の上での微妙な変調をひびかせてもいる。

む す び

イタリア・ルネッサンス期の学者の詩論は、アリストテレスの『詩学』

を分析的に解釈するよりは、道徳的に解釈する傾向を常にもっていた。このため、演劇を論理的に研究しようとした『詩学』の長所は正当に継承されることも、発展させられることもなく、『詩学』は、論理を越えた守らなければならない規範としてうけとられてしまった。演劇理論における中世の行詰り状態の最初の打開は、新しい精神によってではなく、中世からうけついだ精神——それは、多分に、道徳的、宗教的であった——によってなされた。トレルチは適切にも次のようにいっている。「この精神(中世から目ざめて生長し来ったイタリア精神)はいちじるしい根本的な生の変化を経験することなくしてヨーロッパの他のいづこよりも古代に近い関係にあった。そうして——イタリアでは総じて後になってようやく現れ、しかももっとも主観的傾向を帯びて生長して来た——中世的宗教性を相続された古代的なるものの中へと注ぎこんだ」²⁹⁾ (強調点筆者) と。こうした時代精神の傾向を、ダニエロも、ミントルノーも、スカリジェルも、カステルヴェトロも、皆等しく共有していた。がよくみれば、そこには、ささやかながら、いくつかの新しい芽——主観的傾向と現実への傾斜——が読みとれる。ダニエロは、少しも説明的ではないが、道徳を彼なりに解釈して、それを「善良」と「正義」と同義語とした。ミントルノーは、道徳の領域に超然と構えるのではなく、道徳の世俗的適用を求めて、いわば道徳の高みから、ミントルノーの目に映ったかぎりでの世俗の人生に目をむけた。そのために、叙述は説明的にならざるを得なかったし、説明的なものはその基礎になる解釈をどこかに求めざるを得なかった。スカリジェルは、その叙述の仕方において、ダニエロと同様規範的ではあったが、真実なるものを要求し、史劇の扱う事件は、できるだけ真実に近づくよう構成されなければならないとした。カステルヴェトロは、三一一致の法則をはっきり打出すことによって、その後数百年におよぶ論議をまき起すことになったが、それは、また、規範にまで高められた古典の理論の、自由に主観的な解釈に道を開くものであった。こうして、カステルヴェトロ

は、彼が意図するとしないうとにかかわらず、道徳的に狭く限定づけられた古典の理論＝規範の足枷からの解放に幾分かの貢献をなしたのだ。

註

- 1) John Howard Lawson : *Theory and Technique of playwriting* — Part I. History of Dramatic Thought.
- 2) Barrett H. Clark : *European theories of the Drama*, p. 38 & John Howard Lawson : *Theory and Technique of playwriting*, p. 10. 参照。
- 3) 『詩学』松浦嘉二訳 (岩波文庫) 緒論参照。
- 4) Bernardino Daniello : *La Poetica*. (1536), trans. by Lander MacClintock, included in Barrett H. Clark's "*European Theories of the Drama*"
- 5) Clark, opus cit.
- 6) Clark, opus cit.
- 7) 以上の引用は、『詩学』松浦訳 (岩波文庫) より。
- 8) J. H. Lawson : *Theory and Technique of playwriting*, chapter I. Aristotle. 参照。
- 9) Clark, opus cit.
- 10) Antonio Sebastiano (Minturno) : *Arte Poetica*. (1563), trans. by Ida Treat O'Neil, in Clark, opus cit.
- 11) Clark, opus cit.
- 12) Clark, opus cit.
- 13) 『詩学』の松浦訳 74ページ。
- 14) 『詩学』の松浦訳 67ページ。
- 15) Clark, opus cit.
- 16) Clark, opus cit.
- 17) Clark, opus cit.
- 18) Clark, opus cit.
- 19) ミントルノーのこの詩論が対話の形式で書かれているのも、プラトンにならったものであろう。
- 20) Julius Caesar Scaliger : *Poetices Libri Septem*. (1561), trans. by F. H. Padelford, in Clark, opus cit.
- 21) These two quotations from Scaliger are from translation by Padelford, in Clark, opus cit.
- 22) アリストテレスは、トラゴーディアの構成要素を6個にわけ、その第一位に筋をおいている (6章)。ところで、筋とは事件の連続と配列であり、事

件をつき動かすものは行動である。アリストテレスは「トラゴーディアの第一の要素であって、言はば、その生命とも言うべき部分は、どうしても筋である」(6章, 松浦訳) と述べているが、そのいい方に従えば“筋の第一の要素であって、言はば、その生命とも言うべき部分は、どうしても行動である”といえるだろう。英語の“action”が行動もしくは行為を意味すると同時に筋をも意味するのは、そうした事情による。ところで、ここでみておきたいのは次の点である。「悲劇の唯一の核心は所作である」というスカリジェルの説は、彼が言うような彼自身の説ではなく、アリストテレスの言葉のなかにかなり明瞭に含まれているものを、単にそのままとり出してきたものにすぎないということである。

- 23) バレット H. クラークは、スカリジェルの詩論に附した序文のなかで次のように述べている。「この詩論は冗漫で、表面的で、激越で、独断的で、術学的である。」
- 24) Lodovico Castelvetro: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e esposta*. (1570), trans. by H. B. Charlton, in Clark, opus cit.
- 25) Clark, opus cit.
- 26) 「ホメロスは「オデュッセイア」を書くに際して、その主人公に起った、すべての出来事を描かなかった。主人公はパルナソスの山に於いて傷つき、また戦いに召し出されようとした時、狂気を装っていた。しかも、この二つの出来事は相互に必然的、もしくは蓋然的なる連絡もなかった。それ故、ホメロスはあらゆる出来事を描かないで、吾吾が説いている如き種類の統一をもった、ある一つの行動を「オデュッセイア」の題材とした。」(『詩学』8章, 松浦訳)
- 27) 「トラゴーディアは出来得る限り、太陽の一めぐり、乃至は、それから程遠からぬ時間内の出来事を求める」(『詩学』5章, 松浦訳, 強調点筆者)
- 28) 「吾吾は、トラゴーディアに於いては、同時的に起る数多の出来事を模倣するを得ず、その舞台の上に起り、其処へ登場する俳優と結びついた只一部分の出来事に限られる」(『詩学』24章, 松浦訳)
- 29) 『ルネサンスと宗教改革』の末尾に附された補論「近代のルネサンス概念の発展」トレルチ著、内田芳明訳(岩波文庫) 84ページ。

なお、『演劇学序説』飯塚友一郎(雄山閣)には、バレット H. クラークの『ヨーロッパの演劇理論』に収められた演劇論の抄訳がのっている。訳文にあたって、氏の抄訳を参照させていただいた。